

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Artes e Humanidades

Interferências artísticas em espaços urbanos: Percepções e reflexões de
intérpretes-criadores e coreógrafos

Bianca Christian Medeiros Sales
Bacharel em Dança

Viçosa - MG
2015

Bianca Christian Medeiros Sales

Interferências artísticas em espaços urbanos: Percepções e reflexões de intérpretes-criadores e coreógrafos.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa como parte das exigências para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Viçosa - MG

2015

Bianca Christian Medeiros Sales

Interferências artísticas em espaços urbanos: Percepções e reflexões de intérpretes-criadores e coreógrafos.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa como parte das exigências para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Aprovado: / /

Profa. Dra. (a) Andréa Bergallo Snizek
(Orientadora)

Profa. Dra. (a) Laura Pronsato

Profa. Alexa C. de Freitas Alexandre

Viçosa - MG
2015

AGRADECIMENTOS

Não convém desfrutar dos méritos dessa conquista individualmente, acima de tudo agradeço ao Deus da minha vida por estar comigo em todos os momentos. Em especial dedico essa conquista a minha orientadora Andréa Bergallo Snizek por todo aprendizado, experiência e paciência cultivado durante minha graduação. A Laura Pronsato e Alexa Alexandre pelo apoio na construção deste trabalho e ao Departamento de Artes e Humanidades – DAH pela formação como artista.

“Até aqui nos ajudou o Senhor.”

RESUMO

O presente artigo propõe discutir o processo de formação de trabalhos coreográficos arquitetados para atuar em espaços urbanos. Objetivou-se analisar o modo de composição/manutenção de duas obras artísticas do PROJETO NEPARC - Núcleo de Estudos e Práticas Artístico-Corporais do Departamento de Artes e Humanidade (DAH) – Universidade Federal de Viçosa (UFV) coordenado pela professora Andréa Bergallo Snizek. Trata-se de um estudo com abordagem qualitativa, do tipo exploratório descritivo, que teve como elemento central a coleta de informações na forma de entrevista semiestruturada com três dançarinos do NEPARC e dois coreógrafos que compuseram obras no projeto, a saber: Alex Neoral, da *Focus Cia. de Dança* (RJ) e Vanilto Freitas (LAKKA) do *Mono-Blocos* (MG). A estratégia analítica da pesquisa teve como base a análise de conteúdo categorial, destacando as reflexões da amostra do presente estudo quanto ao processo de composição das obras artísticas.

Palavras-chave: Dança Contemporânea; *Performance*; Espaço Urbano.

ABSTRACT

The present article aims to discuss the process of choreographic works made to be shown in urban spaces, the objective was to analyze the composition/maintenance of two artistic works by NEPARC PROJECT – Núcleo de Estudos e Práticas Artístico-Corporais of Departamento de Artes e Humanidade (DAH) – Universidade Federal de Viçosa (UFV) coordinated by teacher Andréa Bergallo Snizek. It consists of a qualitative approach study, of the descriptive exploratory kind, which had as focus the collection of information through semistructured interviews with three NEPARC's dancers and two choreographers who produced pieces in the project: Alex Neoral of *Focus Cia. de Dança* (RJ) and Vanilto Freitas (LAKKA) of *Mono-Blocos* (MG). The analytical strategy of the research was based on categorical content analysis, highlighting the reflections of the sample of this study related to the artistic work's composition process.

Keywords: Contemporary dance; *Performance*; Urban space.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	7
2) REFERENCIAL TEÓRICO	8
2.1 O lugar na arte.....	8
2.2 Corpo-Cidade: Cartografia X Corpografia	11
3) METODOLOGIA E APLICAÇÃO DE INSTRUMENTOS.....	13
4) RESULTADOS E DISCUSSÃO	16
4.1 Análise das percepções e reflexões dos coreógrafos	16
4.2 Análise das percepções e reflexões dos intérpretes-criadores	21
5) CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27
7) ANEXOS.....	29

1) INTRODUÇÃO

Ao integrar o PROJETO NEPARC – Núcleo de Estudos e Práticas Artístico-Corporais¹, foi observado que havia discrepância no que dizia respeito ao local onde ocorriam as criações e manutenções dos trabalhos coreográficos, em contraposição ao local em que o PROJETO e as obras que o compunham comprometiam-se a atuar. O problema levantado transformou-se em um projeto de pesquisa financiado pelo PROBIC/FAPEMIG/UFV 2014-2015 a partir do qual tornou-se base para a produção do artigo em questão.

Observou-se que o processo de composição e manutenção dos espetáculos sucedia em estúdios de dança especializados, todavia, a apresentação tinha como destino o espaço urbano (rua), local que possui estruturas diversificadas, cada qual com características específicas.

No ano de 2013, o NEPARC finalizou seu primeiro espetáculo, “Por enquanto é isso...”, composto por três obras artísticas, entre elas a remontagem do “Outro Lugar”, do coreógrafo Alex Neoral (RJ), e a composição de “Plástico Bolha”, do coreógrafo Vanildo Freitas Alves, o Lakka (MG), que foram as obras selecionadas para a análise dessa pesquisa.

A partir das escolhas dos trabalhos buscou-se refletir a relação bailarino-espetáculo-espacos de veiculação (espaço urbano e espaço especializado). Percebeu-se a importância de averiguar todo o processo de criação das obras artísticas destinadas à cidade, partindo do pressuposto que os locais onde ocorre a composição e manutenção (estúdios de dança), em relação aos espaços de apresentação (espaços públicos), possuem características distintas. Desta forma, trabalhou-se com a hipótese de que essas divergências poderiam prejudicar a obra, a *performance* dos bailarinos, podendo até comprometer a integridade física dos artistas.

Foram consideradas como referências de base de informações: as percepções dos coreógrafos responsáveis pela criação dos espetáculos, no que tange a todo o procedimento que compõe uma obra; as representações dos intérprete-criadores sobre questões

¹ O PROJETO NEPARC “tem como propósito a produção de espetáculos de Dança, Performance e desenvolvimento de novas linguagens Multimídia. Está estabelecido atualmente na Sede do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (Viçosa-MG), tem a direção geral e artística de Andréa Bergallo sendo financiado pelo PROEXT – Governo Federal, 2013 e 2015.” (Informações retiradas do site oficial do PROJETO, disponível em < <http://argumentosdocorpo.com.br/neparc.html>>, acessado em 31 de jul. de 2015)

pertinentes aos processos experimentados, estratégias de preparação física (manutenção e aperfeiçoamento técnico corporal), e espaços sugeridos para atuação dos trabalhos.

Metodologicamente, trata-se de um estudo qualitativo que se utilizou das técnicas de pesquisa bibliográfica, entrevista semiestruturada e observação participante. As discussões feitas se fundamentaram em três eixos norteadores: Dança Contemporânea, *Performance* e arte nos espaços urbanos, de modo que alguns dos autores utilizados foram Fazenda (2007), Cohen (1989), Lepecki (2011), Traquino (2010) e Britto & Jacques (2008a; 2008b; 2009).

A partir das análises do estudo compreendeu-se que trabalhos destinados à rua necessitam de uma preparação física especializada, desde a criação da obra até a apresentação do espetáculo, deve-se procurar locais de treinamento que se aproximem do realizado no trabalho, para não comprometer a *performance*.

2) REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 O lugar na arte

As experimentações com o espaço urbano e o tempo na arte contemporânea iniciam-se por volta dos anos 60 e 70, por meio das vanguardas artísticas desta época, tais como *performers*, *happening*, instalações artísticas, *site-specific*, entre outras propostas. Estas práticas fizeram da cidade um campo de atuação, do ambiente/contexto o alvo de discussões sociais, políticas, filosóficas, artísticas e arquitetônicas.

O *site-specific* (terminologia advinda das artes plásticas) é uma especificidade de atuação em espaços alternativos, por meio da qual artistas buscam arquiteturas ou localidades específicas para o desenvolvimento de seus trabalhos, realidade que permite ao local atuar como coautor da obra artística, ou seja, “o próprio local se mostra sob uma nova luz [...] O espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva.” (LEHMANN, 2007, p. 281-2)

Para Traquino (2010, p. 33), “uma prática artística designada como *site-specific* será a que utiliza como matéria de trabalho características inerentes e específicas do próprio local onde se concretiza”.

Outra estratégia artística muito difundida nos anos 70, que modificou a relação do artista e do público no decoro urbano, foi a *performance*. “O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas

amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 1989, p. 45).

“o que caracteriza a passagem do happening para a performance é o aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade. Ping Chong, são extensamente preparadas e pouco improvisadas. No Brasil, trabalhos como os de Guto Lacaz ou de Otávio Donasci também têm essa característica. É lógico que, numa comparação com o teatro, a performance de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação.” (COHEN, 1989, p. 27)

Já projetos de instalação artística têm sido um dos meios mais explorados pelos artistas que investigam novas recombinações de espaço/tempo. É prática artística “que pressupõe uma espécie de ‘contato’ com o observador, pois a sua realização efectiva [sic] depende da respectiva vivência por parte destes.” (TRAQUINO, 2010, p. 22).

Nas artes cênicas, Peter Brook (2000, s./p.) relata sobre sua vivência nos anos 70, quando começou a fazer experiências fora dos teatros. Para ele, o importante era o espaço vivido e compartilhado. Sua prática artística foi intitulada de *The Carpet Show* (O espetáculo no tapete), no qual o artista viajava pelo mundo levando um pequeno tapete para delimitação da área cênica. Lehmann caracteriza este teatro como o “Teatro do espaço partilhado” e o descreve do seguinte modo:

Caracterizados por improvisações de falas e intensa presença corporal dos atores, esses trabalhos desenvolvem uma ampla interação com o público, criando situações que não há diferença entre palco e platéia [sic] [...] o público pode ir e vir como achar conveniente. O importante é o espaço partilhado: ele é experimentado e utilizado da mesma maneira pelos atores e pelos frequentadores (LEHMANN, 2007, p. 204).

O teatro de Bob Wilson é outro exemplo de uma mudança radical quanto ao entendimento de espaço nas artes. Lehmann chama o aspecto espacial deste teatro, proposto por Wilson, de “espaço descontínuo” ou “espaço heterogêneo”. Trata-se de “projetos teatrais motivados por uma ativação de espaços públicos” (LEHMANN, 2007, p. 282).

A dança pós-moderna americana, em meados dos anos 1960, inicia as primeiras experimentações em espaços alternativos. Eliana Rodrigues ressalta os princípios designados por Merce Cunningham, e dentre eles está o que diz que a dança poder ser realizada em qualquer espaço. Silva destaca ainda que Cunningham:

[...] defendia a ideia de que novas formas de dança podem ser produzidas por estratégias de indeterminismo e acaso [...] Por causa dessa abertura, os anos 60 caracterizaram-se por extensa experimentação na busca por uma movimentação natural, o que muitas vezes resultou em trabalhos de improvisação em cena aberta (SILVA, 2005, p. 126).

A dança contemporânea, como todas as modalidades artísticas (teatro, música, artes visuais, etc.), utiliza-se, ou não, de formas relacionais diversas com o meio urbano, pois a cidade não se torna apenas um cenário, nem o público é mero espectador; todos, cidade, público e artistas, são parte da obra.

A arte contemporânea é composta pela reunião de uma considerável diversidade de estilos, movimentos e técnicas. A arte reflete o seu tempo, o pensamento dos artistas da época, a subjetividade individual e coletiva, a heterogeneidade da sociedade atual, privilegia aspectos relacionados à interdisciplinaridade, o pluralismo estético e a alteridade, dentre outros. [...] A dança contemporânea é uma forma de arte em constante construção e em organização contínua, utiliza de diferentes técnicas corporais, modos de apresentação, pluralidades estéticas, ambigüidades, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos, subversão e multilocalização. (SÃO JOSÉ, 2011, p. 4-5)

Toda obra artística que tem como proposta se efetivar a partir de sua relação com o espaço urbano requer reflexões do criador sobre as peculiaridades daquele lugar, que direta e indiretamente definirá aspectos relevantes do processamento da obra.

“A diversidade de usos do espaço cênico na contemporaneidade, particularmente as experiências cênicas de invasão de espaços públicos, exige uma nova compreensão do funcionamento do próprio espetáculo teatral e a articulação de novos referenciais teóricos.” (CARREIRA, 2008, p.75)

Com relação à dança, a compreensão das relações entre corpo e cidade, explicitadas nas corpografias, poderia contribuir tanto na crítica quanto na criação coreográfica ao mostrar aos coreógrafos e bailarinos as possibilidades e disponibilidades corporais resultantes da sua própria experiência urbana, ou seja, poderia conduzir a um pensamento e uma realização mais espacializados, melhor contextualizados, da dança. (JACQUES & BRITTO, 2008, p. 1901)

A cidade possui uma dinâmica diferenciada do contexto dos ensaios promovidos por diretores/coreógrafos de dança, que se dão, em geral, em estúdios com piso especial, espelhos, etc. Esta diferente dinâmica dos espaços – entre o espaço caótico urbano e o espaço especializado, “asseado”, dos estúdios de dança – produz diferentes efeitos e reflexões sobre como e onde criar e em paralelo como e onde dançar, levando-se em consideração tudo aquilo que prevê a construção de uma obra, preparação corporal e ensaios.

“Pode-se dizer que este ator-invasor, antes de levar para a rua uma profunda e sólida construção, deverá portar uma estrutura flexível cujo eixo estará preparado para a tarefa da invasão.” (CARREIRA, 2008, p.73)

“Como dançar uma dança que muda lugares, mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros

(políticos)?” (LEPECKI, 2011, p. 56)

A rua é o espaço inóspito que se opõem ao conforto e à segurança dos espaços íntimos. [...] Nesta situação o espetáculo se aproximaria das condições que se assemelham aos momentos fundacionais do teatro antes que esta linguagem fosse encerrada nos espaços enclausurados e altamente estratificados das salas teatrais (CARREIRA, 2008, p.74).

A ideia de política trazida pelo autor se fundamenta na proposta de Arendt sobre o termo, “uma noção de política devidamente restaurada deve ter as características não da arte em geral, mais especificamente das artes efêmeras: a dança e o teatro”. (LEPECKI, 2011, p. 44)

2.2 Corpo-Cidade: Cartografia X Corpografia ²

O território urbano no mundo contemporâneo se caracteriza por alto grau de delimitação e monitoramento, podemos caracterizar como um espaço gráfico constituído de elementos que o organizam/delimitam, como por exemplo: placas de trânsito, itinerários de ônibus, trilhos guia para pessoas com deficiência, etc. Estes elementos engendram uma cartografia urbana composta de “códigos sociais” que atuam no controle dos corpos no espaço, afetando e direcionando suas percepções espaço-temporais e, portanto, direta e indiretamente, seus processos de subjetivação.

Segundo Certeau (1998), uma relação direta com o espaço é um fator imprescindível para se obter uma experiência sensorial, o que o autor intitula “cruzamento de móveis”. A figura do andarilho é seu maior exemplo, pois o indivíduo interage diretamente com o ambiente urbano, diferentemente de uma pessoa em um automóvel, que se relaciona com o espaço de forma passiva, realidade que, para o autor, levará o indivíduo do carro a uma desconexão com o meio.

Sennet (2001) ressalta que a arquitetura e o urbanismo distanciaram-se do corpo, o que, para o autor, contribui para certa carência de experiências sensoriais de seus habitantes. O movimento Situacionista, conforme Debord (1997), critica a prática monopolista dos arquitetos e urbanistas que planejam a cidade sem a participação da população.

² Este termo é utilizado por Britto & Jacques. Em seus estudos sobre Corpo-Cidade, as autoras afirmam que corpografia é “[...] a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta.” (BRITTO & JACQUES, 2008b, p.1)

O aspecto crucial dessa configuração contemporânea das cidades, que interessa salientar, é o do empobrecimento da experiência urbana dos seus habitantes, cujo espaço de participação civil, de produção criativa e vivência afetiva não apenas está cada vez mais restrito quanto às suas oportunidades de ocorrência, mas inclusive, qualitativamente comprometido quanto às suas possibilidades de complexificação. (BRITTO & JACQUES, 2009, p. 338-339)

“Existe uma relação íntima e biunívoca entre a vivência corporal e o planejamento urbano, a cidade molda o aparato social inferindo diretamente em nossa forma de percepção do meio, e como consequência, a forma de interação entre os indivíduos” (FREITAS, 2011, p. 21).

A organização urbana atua no controle do espaço, fazendo refém a percepção do sujeito, sendo que nesse sistema o objetivo não é impedir, mas controlar os movimentos dos corpos. Essa ação é realizada pelas tecnologias de vigilância e pelas ações policiais, e Lepecki (2011) utiliza o termo “coreopólicia” para explicar tal acontecimento. Para o autor, a polícia é o órgão responsável por manter a organização da cidade e de seus códigos que foram previamente elaborados.

Os códigos estabelecidos pela urbanidade podem e são reinventados, portanto, ressignificados e reinterpretados, e quando tais mudanças se dão, ainda que provisórias, emergem vulnerabilidades no decoro urbano, certa desorganização do cotidiano. A este movimento, a esta dinâmica diferenciada, Jacques (2008, p.1) denomina de “corpografia urbana”³, “ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta.”

Britto & Jacques (2009) consideram que a analogia entre corpo e espaço é reflexo do posicionamento socioeconômico, político e cultural do homem na sociedade, já que o ser humano constrói a cidade e é construído por ela:

Consideramos que os estudos do corpo influenciaram os estudos urbanos e que corpo e cidade se configuram mutuamente, ou seja, que além de os corpos ficarem inscritos e atribuírem para a formação do traçado de cidades, as memórias das cidades também ficam inscritas e contribuem para a configuração de nossos corpos. (BRITTO & JACQUES, 2008b, p. 341)

A relação Corpo-Cidade reorganiza e problematiza a organização espacial do cotidiano, e, em especial, as interferências artísticas revigoram tal relação a cada rompimento da estrutura planejada, a cada reinvenção do espaço urbano. Nesse sentido, o artista intervém nas definições normativas da geografia urbana, provocando uma nova

³ JACQUES, P. Corpografias Urbanas. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14_401-03.pdf>. Acessado em 17 de ago. de 2014.

dinâmica, agindo como um coautor. O artista constrói uma relação corporal com a cidade, diferentemente de um transeunte, uma vez que se propõe estar nela e vivenciá-la como uma estrutura constituinte da obra.

Nesse sentido, as intervenções artísticas urbanas podem ser entendidas como ações políticas, em parte por questionarem ou destacarem as delimitações espaciais impostas ao cidadão. Para Agamben (2008 *apud* LEPECKI, 2011, p. 44), “a arte é inerentemente política, porque é uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial”.

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica.[...] a dança operaria também como uma epistemologia ativa da política em contexto. LEPECKI (2011, p. 45-6)

3) METODOLOGIA E APLICAÇÃO DE INSTRUMENTOS

Este estudo possui uma abordagem qualitativa, do tipo exploratório descritivo. As técnicas de pesquisa empregada foram a pesquisa bibliográfica e a pesquisa de campo, sendo a segunda na forma de entrevista semiestruturada e observação participante.

O estudo exploratório-descritivo possui vantagens significativas para uma pesquisa, dentre elas a clareza de informações referentes a uma determinada população, sendo que os dados coletados por este tipo de pesquisa podem ser analisados por outros pesquisadores com abordagens diferentes (MARCONI e LAKATOS, 2010).

A pesquisa bibliográfica foi usada como fundamentação teórica para formulação das entrevistas, ordenação dos dados e categorias observadas, bem como atuou como embasamento para as análises e discussões do estudo. As autoras Marconi e Lakatos (2010, p.166) afirmam que este método “não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras”.

A pesquisa de campo envolveu entrevista semiestruturada e observação participante. Na entrevista semiestruturada, o pesquisador formula previamente questões sobre a temática (roteiro), contudo o entrevistado tem liberdade de realizar desdobramentos a partir do tema principal (GERHARDT et al., 2009).

Para elaboração das questões referentes à entrevista, foi feito um levantamento de literatura, e a partir disto procurou-se identificar os elementos que seriam abordados.

Realizaram-se dois roteiros de entrevistas que abrangem seis questões por roteiro, cada qual destinado à amostra específica do estudo: intérpretes-criadores e coreógrafos. (Anexo 1)

Optou-se por agregar a técnica de observação participante devido a introdução da pesquisadora como bailarina do NEPARC durante todo o processo de composição das obras coreográficas pesquisadas. Esta técnica faz com que o observador tenha um contato mais próximo com a amostra, utilizando-se dos sentidos como mecanismo de interpretação. A principal característica da observação participante é “o contato direto do observador com o fenômeno observado, [obtendo] (...) informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos.” (GERHARDT et al., 2009, p.75)

Para seleção da amostra e das obras artísticas, foi necessário criar critérios de inclusão/exclusão. No que se refere às obras coreográficas, a pesquisa obedeceu aos seguintes preceitos: 1) trabalhos coreográficos que compunham o espetáculo “Por enquanto é isso...” do NEPARC no ano de 2013; 2) obras criadas para atuar em espaços públicos (rua); 3) coreógrafos que acordassem acerca da exposição das obras. Desta forma, foram selecionado dois trabalhos: “Outro Lugar” e “Plástico Bolha”.

No que tange à participação dos coreógrafos foram apontados tais critérios: 1) participação na entrevista proposta para o estudo; 2) assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecimento e autorização do uso da identificação. Foram entrevistados dois coreógrafos referentes aos trabalhos descritos acima, são eles: Alex Neoral, da *Focus Cia de Dança* (RJ) e Vanildo Alves de Freitas (Lakka), do Mono-Blocos (MG).

Quanto aos intérpretes-criadores, procurou-se incluir na pesquisa: 1) os bailarinos do Projeto que participaram do processo de composição, manutenção e apresentação das duas obras artísticas selecionadas; 2) assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecimento e autorização do uso da identificação. Desta forma, três bailarinos enquadraram-se, sendo um homem, Vinícius Monteiro, e duas mulheres Jéssica Ambrósio e Paloma Antanes, todos estudantes do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (MG).

Por se tratar de um estudo transversal, as entrevistas ocorreram conforme a disponibilidade de cada indivíduo. Devido a isso, a coleta de dados concretizou-se em momentos e espaços diferentes, em conformidade com o tempo de pesquisa delimitado (março de 2014 a fevereiro de 2015) pelo órgão financiador, o Programa Institucional de

Bolsas de Iniciação Científica, Convênio PROBIC/FAPEMIG/UFV 2014-2015.

Com relação aos aspectos éticos da pesquisa, todos os sujeitos envolvidos no estudo assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, e o termo de autorização para revelação da identidade dos participantes. Entende-se que a identificação dos indivíduos auxiliará no entendimento acerca da caracterização das amostras/coreografias.

Os instrumentos que fizeram parte da pesquisa foram: entrevistas semiestruturadas, relatório que foi sendo construído durante todo o período da pesquisa e um gravador de áudio para registro da entrevista.

O relatório elaborado esteve em conformidade com as normas determinadas pelo órgão financiador, desta forma sua estrutura dividia-se em três momentos: 1) identificação do estudo, pesquisador e orientador; 2) introdução, revisão de literatura, objetivos, material e métodos, resultados, discussão e a conclusão; 3) anexos.

Dentro da pesquisa, o relatório desempenhou a funcionalidade de um diário de campo. Nele foram feitos os registros das observações, descrição de fatos, fenômenos sociais e as experiências pessoais vivenciadas. O instrumento teve similitude ao formato de diário de campo dos autores Gerhardt et al. (2009), inspirados nos autores Bogdan e Biklen (1994 *apud* GERHARDT et al., 2009), que estruturam o diário a partir de uma perspectiva descritiva e reflexiva:

A - Parte descritiva: características das pessoas, ações e conversas observadas;

B - Parte reflexiva: Apreende o ponto de vista do observador.

Já a gravação operou como meio de registro e consulta, de modo que todas as entrevistas foram gravadas em áudio. Posteriormente a isso, foi realizada a tabulação, concretizando-se na transcrição dos dados coletados, procedimento que é feito para facilitar a análise.

Como estratégia analítica, foi realizada a ordenação dos dados em categorias da seguinte forma: inicialmente foi dividida em duas categorias relativas à amostra do estudo, ou seja, intérpretes-criadores e coreógrafos; por seguinte, subdividiu-se em subcategorias na forma de temáticas que foram formuladas em momento posterior à entrevista, com base no roteiro guia. A pesquisa baseou-se no modelo de análise de conteúdo categorial do autor Bardin (2009), que entende a análise de conteúdo como “um conjunto de técnicas de comunicação”. Além disso, foi realizado um cruzamento de informações, respeitando as categorias da pesquisa.

Na categoria coreógrafos foram ressaltadas tais subcategorias (temáticas):

- A rua como um possível espaço artístico;
- A interferência do espaço na *performance*;
- A relação da escritura coreográfica e o território urbano;
- Preparação física e ensaios dos bailarinos;
- Interferências externas, acasos e sugestões do espaço;
- Espaço Urbano e Obra artística: a construção de um diálogo;
- Distinção de públicos: rua e teatro;
- Questionamentos e implicações acerca da composição coreográfica.

Já a categoria dos intérpretes-criadores foi dividida em tais subcategorias (temáticas):

- A rua como um possível espaço artístico;
- Diálogo: bailarino-coreógrafo;
- Preparação física e ensaios;
- A interferência do espaço na *performance*;
- Distinção de públicos: rua e teatro.

4) RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Análise das percepções e reflexões dos coreógrafos

A partir da coleta e tabulação dos dados, a análise foi realizada com fundamentação na literatura levantada no estudo. Estabeleceu-se uma relação do discurso dos dois artistas, procurando conferir, ampliar ou até mesmo contrariar as hipóteses levantadas.

Compunha a entrevista uma questão acerca da percepção dos coreógrafos quanto ao entendimento da rua como um possível espaço artístico, e ambos afirmaram compreendê-la como tal. Segundo o coreógrafo Lakka, esta é uma das características da arte contemporânea, esta afirmação foi explicitada no referencial teórico por meio do pensamento de São José (2011) quando o autor fala sobre as características que envolvem a arte contemporânea.

Outro consentimento foi acerca das influências da rua sobre a obra e o bailarino, contudo, a compreensão dos artistas em relação aos aspectos influenciadores diverge. Alex evidencia o aspecto físico do local: barulho, animais, arborização, trânsito, entre outros, características que podem influir na *performance*, podendo direta ou indiretamente gerar

insegurança e desatenção do bailarino. Conforme a literatura os “códigos sociais” do lugar são fatores que delimitam o espaço e consequentemente influenciam a *performance*.

Por outro lado, Lakka enfatiza dois aspectos: experiência física do espaço e configuração social do lugar. A experiência física está relacionada à preparação corporal do bailarino, sendo que seu olhar volta-se para aspectos técnicos: rolamentos, quedas, saltos, etc. O coreógrafo diz que o preparo auxilia o bailarino no momento da interferência, previne lesões e promove uma melhor dinâmica com o ambiente. Já a característica social refere-se ao comportamento social do lugar, isto é, se o local é de passagem, de parada, ou de muito trânsito, especificações que podem determinar o comportamento dos sujeitos que transitam pelo mesmo e influenciar a obra e o bailarino. O coreógrafo ainda afirma que existe uma relação bailarino-público que é influenciada por esta organização, o artista na entrevista relata uma experiência de intervenção que ocorreu no Rio de Janeiro, quando um homem segurou a bolsa firme ao ser olhado pelo coreógrafo.

A relação bailarino-público está intimamente ligada a arquitetura, esta envolve fatores sociais, políticos e culturais, conforme a literatura Freitas (2011) evidencia a existência de uma relação biunívoca entre a vivência corporal e o planejamento urbano.

Lakka também interpela sobre a existência de uma determinada configuração num tempo e espaço específico. Para ele, as influências sugeridas pela rua quando o trabalho é realizado sem vínculo com uma programação é diferente de quando o mesmo compõe um cronograma de festival. Neste espaço a arte possui um discurso político, porquanto ressignifica de forma poética os códigos pré-estabelecidos. O esquema abaixo criado pela autora elucida o aspecto social do lugar descrito pelo artista.

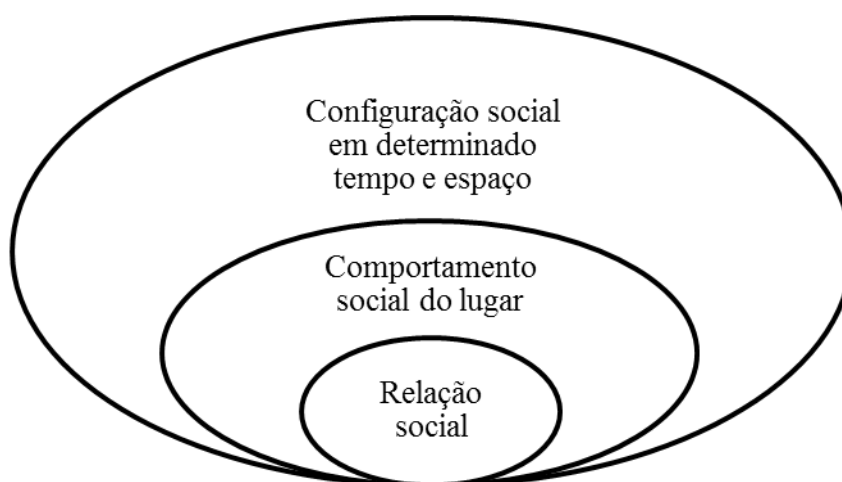


Figura 1: aspecto social do lugar

Alex reflete sobre as influências sofridas na escrita coreográfica quando a obra é elaborada para locais públicos. A partir da análise de “Outro Lugar” de Alex, nota-se uma ordenação bem definida, de movimentações reguladas no tempo e contratempo da música. Dentro do trabalho, existe um momento em que a ordem das frases coreográficas pode ser modificada para que o bailarino interaja com o espaço (rua), sem alterar a movimentação pré-definida. Observa-se em seu trabalho uma escrita predominantemente vertical e longínqua, característica que se confirma pela preparação corporal do trabalho, que é baseada na técnica do balé contemporâneo.

As características descritas justificam-se em razão da precaução evidenciada por Alex, acerca da integridade física dos bailarinos. Em virtude disso, optou-se por movimentos que resguardassem os intérpretes de contatos hostis com o chão, e por seguinte foram selecionados figurinos que diminuíssem o impacto corpo-espaço como forma de proteção.

A pesar do rompimento das estruturas planejadas por meio das intervenções, é possível evidenciar um posicionamento frente aos códigos pré-estabelecidos, de forma que evitar os espaços hostis, demonstra a experiência no território urbano proposta pela obra.

O trabalho “Plástico Bolha”, de Lakka, possui uma escrita baseada em jogos que se utilizam dos movimentos propostos na preparação/manutenção corporal (exercícios de força, queda e recuperação, etc). Segundo ele, este foi um meio facilitador na manutenção do trabalho, já que seu contato com o NEPARC foi pontual (duas vezes, por um período de três a quatro dias cada). Para o artista, não há modificações na estrutura coreográfica no que tange a evitar o contato com o chão; ao invés disso, propõe um preparo físico que permita que os bailarinos obtenham condições de atuar em diferentes ambientes.

Com relação a preparação física e dos ensaios dos bailarinos, Alex fala sobre o “aprender-fazendo”: para ele, cada bailarino possui liberdade de se tornar “dono da cena”, atitude que pode ser experimentada no momento de improvisação que compõe seu trabalho. A proposta dada ao bailarino onde é possível experienciar o local sem predefinições, faz com que o bailarino investigue potencialidades do espaço por meio do diálogo.

A preparação técnica do Alex é fundamentada segundo as movimentações da obra, tais como: corridas, desequilíbrios, andadas e precisão nas direções, aspectos a serem focados no preparo corporal. A partir disto, foram realizadas aulas de dança

contemporânea baseadas na técnica de balé.

Já Lakka considera o local de intervenção como estratégia para elaboração de sua preparação física, ou seja, os movimentos da obra são criados a partir da característica do espaço urbano e das necessidades requeridas deste local.

Sobre as interferências externas do decoro urbano, Alex relata os possíveis problemas encontrados, entre eles a intervenção de pessoas e a irregularidade do chão, que se tornam fatores opostos durante a atuação. O artista relata duas intervenções ocorridas, quando o trabalho “Outro Lugar” foi apresentado por sua companhia: primeiramente, ele expõe a presença de um bêbado que tentou integrar-se ao grupo, sendo que o coreógrafo decidiu ignorar a presença do homem; num segundo momento, um cachorro insinua morder os bailarinos. O coreógrafo começa a contracenar com o animal, que fugia e voltava a todo o instante, sendo que o cão tornou-se parte do trabalho.

A partir do discurso acima referido, podemos analisar duas relações distintas: na primeira situação, observamos o posicionamento de rejeição do “diálogo” por parte do coreógrafo; no segundo exemplo, temos outro tipo de relação, a intervenção externa (acaso) é aceita pelo artista. Conforme Carreira (2008) é necessário que o ator invasor possua uma estrutura flexível partindo do pressuposto que a dinâmica da cidade é singular.

De modo semelhante Lakka fala da importância de dialogar com o local e com o público, compreende as interferências do espaço como possibilidades, e discorre sobre a opção que o coreógrafo e o dançarino têm de aceitar ou ignorar a proposta de intervenção feita pela rua.

Percebe-se a existência de uma relação social triangular entre bailarino-público-espaço. Esses três elementos, a todo o momento de interferência, estão em constante diálogo, sendo que cada um possui autonomia para rejeitar, assimilar ou até mesmo intervir nesta relação. “A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação” (COHEN, 1989, p. 45-6).

Alex discorre sobre a singularidade do público do decoro urbano. Conforme o artista, os sujeitos possuem autonomia para decidir sua relação com a obra, não existindo uma seleção ou limitação de pessoas. O contato torna-se mais intenso, o que gera uma interferência do meio no trabalho, exigindo maior concentração por parte do bailarino. Já o público do espaço especializado (teatro) pode/ou não ser mais seletivo e receptivo a obra, já que se programou para estar no local, apreciando.

No que concerne à formação de público, Alex entende a rua como um espaço

favorável, pois existe um trânsito intensificado de pessoas, tornando-se meio de divulgação de espetáculos.

Lakka não relata sobre a formação de público por meio da intervenção na rua; ele argumenta sobre a diferença de público dos dois ambientes, isso delimitado por questões sociais inerentes aos locais. O coreógrafo conta que possui poucos trabalhos destinados ao teatro, e que esses são estudados, (considerando questões sociais do espaço) para atuar de forma satisfatória nos locais. A relação corpo e espaço possui uma normativa de cunho político e social, ou seja, ações predefinidas intrínsecas ao local, cada ambiente determina o comportamentos dos corpos.

Sobre a composição coreográfica, os discursos dos artistas estão em concordância. Lakka relata que deve-se estudar todas as possibilidades espaciais quando for inserir um trabalho em determinado local, observando as características da obra e as características do território, fazendo os ajustes necessários para cada situação. Alex discute sobre a conscientização prévia dos ambientes almejados, para que assim se possa criar uma proposta que atenda as tais singularidades.

Com isso, percebe-se que mesmo com as características de cada trabalho e coreógrafo, ambos percebem e refletem a rua por um prisma diferente, e a partir disto se posicionam de forma singular. Contudo, os dois artistas entendem que um trabalho que objetiva atuar em espaços públicos deve ser arquitetado desde sua composição/manutenção, ressaltando esta observação que interferirá de forma concreta no trabalho e no bailarino.

Quadro 1: Percepções dos coreógrafos sobre os diferentes espaços (especializado e urbano).

	Rua (espaço urbano)	Teatro (espaço especializado)
Alex	Menor concentração do bailarino e do público	Maior concentração do bailarino e do público
	Maior aproximação com o público	Menor aproximação com o público
	Maiores limitações técnicas, espaciais, estruturais	Menores limitações técnicas, espaciais, estruturais
	Liberdade de tempo e espaço da apresentação	Delimitação de tempo e espaço da apresentação

	Maior interferência do espaço na obra	Menor interferência do espaço na obra
	Dificuldade para criar ambientação (cenário, acústica do espaço, luz, etc.)	Facilidade para criar ambientação (cenário, acústica do espaço, luz, etc.)
	Público variado (heterogêneo)	Público seletivo
	Dificuldade em apresentar trabalho com perfil intimista	Facilidade em apresentar trabalho com perfil intimista
	Meio de divulgação de espetáculos, bem como da companhia	_____
Lakka	Comportamento social indefinido	Comportamento social definido
	Possui maior quantidade de variáveis.	Possui menor quantidade de variáveis
	Público variado (heterogêneo)	Público seletivo

4.2 Análise das percepções e reflexões dos intérpretes-criadores

Acerca da análise dos dados, foi feito o cruzamento das respostas dos três bailarinos a partir dos temas selecionados, e desta forma foi possível criar discussões ressaltando as percepções de cada sujeito.

Em relação ao entendimento da rua como possível espaço artístico, todos os bailarinos consentiram ao afirmar que a rua é um local de expressão artística. Jéssila fez referência ao autor Lepecki, dizendo que considera a cidade uma coreografia em si, um território onde a arte se aproxima das pessoas.

A partir disto, procurou-se averiguar a relação coreógrafo-bailarino, destacando as orientações, questionamentos e dúvidas sucedidas durante o processo de montagem e manutenção do trabalho. De acordo com Argabem (*apud* LEPECKI, 2011) a arte contempla os hábitos sensoriais e gestuais dos seres humanos potencializando o uso do espaço urbano, permite poetizar os lugares engessados da cidade criando novas formas de vivencia-la.

Segundo Paloma e Vinícius, ocorreram momentos dialógicos com o coreógrafo Lakka. O enfoque dado baseava-se em orientações acerca da obra, e foram abordadas questões sobre as movimentações, estrutura coreográfica e preparação da corporeidade dos bailarinos. Um aspecto destacado foi a preparação corporal, que priorizava a força física e a atenção requerida durante o espetáculo, já que as estruturas baseavam-se em jogos e os espaços de intervenção eram muito variáveis, alguns até ofereciam riscos – o bailarino

verbaliza, por exemplo, uma apresentação realizada numa praça que continha cacos de vidro no chão. Percebe-se desta forma que ressignificar um espaço exige do artista um posicionamento ativo frente as limitações oferecidas pelo ambiente.

Em contraponto a isso, Vinícius menciona a carência de discussões durante a remontagem de “Outro Lugar”. O intérprete acredita que esse ocorrido estava relacionado ao formato do trabalho, que priorizava questões técnicas. Para o bailarino, intervir em tais localidades exige estudo/discussão prévia, de forma que o bailarino possa “ajustar” seu corpo ao espaço e vice-versa.

Jéssila faz menção ao espaço em que foi realizada a montagem/manutenção dos trabalhos, e diz que todo o processo foi feito no prédio do Curso de Dança da UFV, local que contém salas especializadas. A bailarina verbaliza a preocupação quanto à discrepância do espaço de treinamento em contraste ao local de atuação, de acordo com a literatura Carreira (2008) diz que a rua é um espaço inóspito em contraposição aos espaços íntimos.

Sobre a interferência do espaço na *performance*, Vinícius discorre sobre a flexibilidade que tanto o bailarino quanto o trabalho devem ter para adaptar-se ao local e aos acasos sugeridos pela rua, tais como bêbados intervindo no espetáculo, animais bem como suas características (chão, comércio, fluxo de pessoas, etc.). Paloma percebe que sem uma preparação física apropriada pode-se comprometer a obra, de forma que o bailarino venha se sentir inseguro, podendo colocar em risco a própria integridade física.

A preparação da corporeidade definida pelos coreógrafos já incita nos bailarinos um posicionamento político, social e poético em relação ao trabalho e sua atuação na rua, desta forma os artistas por meio do preparo compõe durante todo o processo um perfil de atuação e diálogo com o espaço e sujeitos.

Jéssila narrou o cenário das primeiras apresentações do NEPARC, quando o grupo aparentava estar desconfortável com as intervenções sugeridas pelo ambiente. Segundo ela, foi preciso tempo para que os participantes compreendessem as características do local e pudessem dialogar com o mesmo. Com isso, observou-se que os artistas percebem a existência de troca de intervenções, ou seja, a consciência de que o espaço urbano interfere na obra/bailarinos e vice-versa.

Os entrevistados discorreram sobre a preparação física durante o momento de manutenção dos trabalhos. O grupo contava com o apoio de uma academia que concedia musculação diariamente, e, além disso, aconteciam aulas de Balé e Dança Contemporânea todos os dias. Mesmo assim, Vinícius observa que os bailarinos necessitavam de uma

quantidade maior de aulas, pois tratava-se de um grupo sem experiência profissional, heterogêneo, formado por pessoas de diferentes modalidades da dança e de diferentes experiências artísticas, realidade que dificultava o encontro dos intérpretes.

Conforme Vinícius, o trabalho de preparação realizado por Lakka promoveu melhor resultado, uma vez que o treinamento ensinado pelo coreógrafo ajudou o grupo a fazer a manutenção da obra. Jéssila diz que as aulas realizadas por Lakka continham princípios técnicos de *Le Parkour*, rolamentos, entradas no chão, quedas entre outros, princípios que auxiliavam o bailarino no momento da intervenção e evitavam lesões.

Houve consenso quanto à importância de promover ensaios na rua, mencionando a falta dos mesmos durante a criação/manutenção dos trabalhos. Vinícius fala que ensaiar em espaços públicos teria sido importante, já que as obras vislumbram esse local. Ele argumenta que a escassez de tempo por parte dos participantes e o nível de profissionalização (amador), foram os principais empecilhos para a realização dos ensaios.

Jéssila enfatiza a observação feita, relatando que na preparação física “não deu-se importância” ao ambiente de atuação. Ela disse que no trabalho de Lakka houve uma maior preocupação, e que no trabalho de Alex, contudo, essa abordagem foi pouco discutida. Segundo a bailarina, isso ocorreu devido ao pouco tempo de permanência do coreógrafo com o grupo.

Cabe refletir sobre o processo de composição das obras que se propõe atuar na rua, e qual seria o efeito de trabalhar com coreógrafos convidados, no qual demandam de pouco tempo com o grupo para o qual coreografam.

Paloma teve uma percepção diferenciada: segundo ela, a preparação física foi adequada para os trabalhos, o que afirmou a partir de uma comparação entre a preparação do NEPARC e a de companhias profissionais. Paloma complementa seu discurso dizendo que a composição/manutenção de um trabalho em estúdio destinado para rua pode funcionar, desde que a abordagem aproxime-se da realizada, o que, conforme sua percepção, foi alcançado na preparação proposta por Lakka.

A percepção dos bailarinos sobre a relação entre intérprete-criador e públicos nos diferentes espaços (rua e teatro) foi temática do roteiro, e todos os artistas concordaram ao dizer que esta relação é divergente. Paloma enfatiza o distanciamento sugerido pelo teatro: sua percepção é que o local privilegia aspectos estéticos da coreografia e promove um empobrecimento sensorial bailarino-público, em oposição à rua, que suscita a aproximação. Ela exemplifica, relatando o esforço exercido pelo intérprete, que é

visualizado pela plateia quando o trabalho é realizado no decoro urbano. A bailarina também entende a rua como local propício para formação de público, pois promove visibilidade de espetáculos e de grupos. Segundo ela, por alcançar uma grande quantidade de público em um menor intervalo de tempo, este lugar torna-se ideal para divulgação.

Assim posto, pode-se observar a importância destacada pelos bailarinos no que se refere à preparação da corporeidade, e a importância de pensar a obra que é destinada a rua desde sua criação. É necessário refletir sobre o local de manutenção da obra, já que todos os bailarinos consideram que a falta de realização de ensaios no espaço urbano pode comprometer o trabalho e até mesmo colocar em risco a integridade do intérprete.

Quadro 2: Considerações dos bailarinos sobre os diferentes espaços (especializado e urbano).

	Rua (espaço urbano)	Teatro (espaço especializado)
Vinícius	Maior interferência do espaço na obra	Menor interferência do espaço na obra
	Público variado (heterogêneo)	Público seletivo
	Espaço adaptado para apresentações artísticas	Espaço próprio para apresentações artísticas
	Suscita maior tensão no bailarino	Suscita menor tensão no bailarino
	Favorece a concentração de pessoas de diferentes áreas de atuação	Favorece a concentração de pessoas com maior vivência e senso crítico de arte
	Maior interação bailarino-público	Menor interação bailarino-público
Jéssila	Público variado (heterogêneo)	Público seletivo
	Não há um controle da quantidade do público	Controle da quantidade do público
	Proporciona um número maior de experiências para o bailarino	Proporciona um número menor de experiências para o bailarino
	Necessita de um estado de presença maior do bailarino, devido as	Não ocorrem tantas adaptações

	adaptações constantes	
Paloma	Maior interação bailarino-público	Menor interação bailarino-público
	Lugar de divulgação de espetáculos	_____
	Maiores limitações técnicas, espaciais, estruturais	Menores limitações técnicas, espaciais, estruturais
	Sofre interferências climáticas e externas	Não sofre interferências climáticas nem externas

5) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, com base nos resultados/discussões realizados, pode-se observar que cada obra artística pesquisada possui especificidades em todo o processo de composição, manutenção e apresentação, ainda que ambas tivessem o espaço urbano como local de realização. Cada coreógrafo tem uma percepção acerca de trabalhos que intervêm em espaços públicos, de modo que cada um construiu todo o processo coreográfico a partir do entendimento desta relação.

Cada coreógrafo faz observações divergentes acerca dos aspectos relevantes e influenciadores na obra/bailarino. Alex evidenciou a configuração física do local, sendo que Lakka enfatizou a experiência física do espaço e a configuração social do lugar, isso reflete na visão política e social dos artistas e configura todo o processo bem como a obra.

Em relação à composição coreográfica, cada artista estruturou a escrita coreográfica partindo de um prisma, a estrutura revela como cada artista entende a intervenção urbana.

Os coreógrafos dissertaram sobre os acasos ocorridos no decoro urbano, e percebe-se que cada um se relaciona com as interferências de maneira distinta, mas acordaram ao relatar que o bailarino tem autonomia no momento do espetáculo para rejeitar ou assimilar a proposta.

A preparação física foi compreendida de forma diversa: Alex configurou um modelo que se aproximou do balé contemporâneo, mas ressaltou o “aprender-fazendo”; já Lakka compôs uma estrutura baseada em jogos, sobressaindo as movimentações que fossem necessárias para execução do trabalho.

No que concerne à relação social triangular bailarino-público-espaço, os dois artistas concordaram ao dizer que a definição do local de atuação irá influenciar de forma

direta essa relação. Ambos comentaram sobre o comportamento da plateia nos espaços especializados em comparação aos espaços públicos.

Na analogia bailarino-público-espaço, os intérpretes-criadores evidenciam as influências dos ambientes (rua e teatro) nessa relação. Vinícius percebeu que a preparação corporal é uma forma de facilitar o diálogo com o espaço (rua) e os acasos sugeridos por ela. Desta forma, o treinamento permite que o artista tenha mais autonomia na intervenção, além de auxiliá-lo na proteção de sua integridade física.

Para isso, a relação interprete-coreógrafo é fundamental: os artistas (bailarinos), perceberam que no trabalho de Lakka houve maiores momentos de diálogo, em comparação ao trabalho de Alex, que se restringiu a discussões sobre o aprimoramento técnico.

Houve controvérsias quanto à quantidade e qualidade da preparação física realizada: Vinícius e Jéssila acreditaram que necessitavam de mais momentos de manutenção em locais que assemelhassem ao espaço de atuação, e justificam essa falta ao tempo disponível e ao perfil do grupo. Paloma, por sua vez, percebeu a preparação como eficiente, comparando-a com o formato de companhias profissionais. Segundo a artista, o formato de composição do NEPARC, que ocorre em estúdios especializados com destino a rua podem obter bons resultados desde que a estrutura da manutenção seja estudada.

Percebe-se, desta forma, que trabalhos destinados à rua necessitam de uma preparação física especializada, desde a criação da obra até a apresentação do espetáculo, e deve-se procurar locais de treinamento que se assemelham ao proposto nos trabalhos, para que não comprometam nem a obra, nem os bailarinos.

Em suma, a cidade é entendida como um lugar de atuação artística, sendo que há especificidades para atuar em tal espaço. É necessário refletir sobre uma preparação que leve em consideração as características do espaço e desenvolva nos bailarinos autonomia para que os mesmo atuem da melhor forma e consigam responder as demandas do local.

6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Marta Mega de. Prática do espaço, experiência do corpo: Sennett e a cidade. **Anais do Museu Paulista: História e cultura material**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 291-308, 1996.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70; LDA, 2009.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Cenografias e Corpografias Urbanas: um diálogo sobre as relações corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, Salvador, Vol. 7, edição especial, 2008a.

_____; _____. Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: LIMA, E. F. W. (org.). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008b.

_____; _____. Corpocidade: Arte enquanto micro-resistência urbana. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 21, n. 2, maio/ago. 2009.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, R. J. B. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, E. F. W. (org.). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

CARREIRA, A. Teatro de invasão: redefinido a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (org.). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

CERTEAU, M. **A Invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN, R. **Performance como Linguagem: criação de um espaço-tempo de experimentação**. São Paulo: Perspectiva; USP, 1989.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FAZENDA, M. J. **Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções**. Lisboa: Celta Editora, 2007.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 191-210, 2008.

FREITAS, V. A. **Sugestões para uma Cidade Habitar um Corpo**. In: VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. **Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Uberlândia: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

_____. Para uma cidade habitar um corpo: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do artista cênico. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2011.

GERHARDT, T. E. et al. Estrutura do Projeto de Pesquisa. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

JACQUES, P. Corpografias Urbanas. In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008, Salvador. **Trabalhos apresentados no ENECULT – Quarta edição – 2008 – Mesas Coordenadas**. Salvador: CULT – Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. *Ilha - Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p.41-60, jan/jun. 2011.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

NEPARC. Núcleo de Estudos e Práticas Artístico-Corporais. **Programa Argumentos do Corpo**. Disponível em: <<http://www.argumentosdocorpo.com.br/parc.html>>. Acesso em 15 jun. 2015.

_____. **Neparc**. Disponível em: <<http://www.argumentosdocorpo.com.br/neparc.html>>. Acesso em 15 jun. 2015.

SÃO JOSÉ, A. M. de. Dança Contemporânea: Um conceito possível? In: V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, 2011, São Cristóvão. **Anais do V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2011.

SENNET, R. **Carne e Pedra: O Corpo é a Cidade na Civilização Ocidental**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

TRAQUINO, M. **A construção do lugar pela arte contemporânea**. Ribeirão: Edições Húmus, 2010.

7) ANEXOS

Anexo 1 – Entrevista

Entrevista semiestruturada realizada com os coreógrafos:

- Você considera a rua como um possível espaço artístico para apresentação de trabalhos coreográficos? Explique.
- Você discute com os bailarinos ou diretores sobre a realidade de apresentar o trabalho artístico na rua? Se sim, quais considerações são/foram feitas?
- Pensando em seu trabalho (Outro Lugar e Plástico Bolha), quais são suas orientações referentes a preparação física e ensaios dos bailarinos?
- Quando o grupo apresenta-se na rua, você percebe mudanças na qualidade do trabalho? O que atribui tais mudanças?
- Qual sua percepção/sensação enquanto coreógrafo, quando o trabalho é apresentado no teatro (espaço especializado) e quando é apresentado na rua?
- Quais os pontos positivos e negativos de apresentar-se nesses dois espaços (teatro e rua)?

Entrevista semiestruturada realizada com os intérpretes-criadores:

- Você considera a rua como um possível espaço artístico para apresentação de trabalhos coreográficos? Explique.
- Você discutiu com o coreógrafo sobre a realidade de apresentar o trabalho artístico na rua? Se sim, quais considerações foram feitas?
- Como é feita a preparação física do grupo? Você acredita que essa preparação leva em consideração as apresentações que são realizadas na rua?
- Quando o grupo apresenta-se na rua, você percebe mudanças na qualidade do trabalho? O que atribui tais mudanças?
- Qual sua percepção/sensação enquanto bailarino, quando o trabalho é apresentado no teatro (espaço especializado) e quando é apresentado na rua?
- Quais os pontos positivos e negativos de apresentar-se nesses dois espaços (teatro e rua)?